

**VOLUME !**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**7 : 1 | 2010**

**La Reprise dans les musiques populaires**

---

# **Sur un air sans paroles, auquel manque la musique**

*How Cover Versions Can Influence Entire Genres: Inspirations and Fusions of Music Styles*

**Julien Martin**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/1041>

DOI : 10.4000/volume.1041

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 15 mai 2010

Pagination : 167-189

ISBN : 978-2-913169-26-5

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Julien Martin, « Sur un air sans paroles, auquel manque la musique », *Volume !* [En ligne], 7 : 1 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1041> ; DOI : 10.4000/volume.1041

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# Sur un air sans paroles, auquel manque la musique

par

Julien Martin

**Résumé :** La reprise ici entendue n'est pas (n'est plus seulement) reprise-de, reprise d'un air, d'une chanson, préexistants, mais se concrétise comme reprise-chanson originale. Les ouvrages de Nick Tosches consacrés à la musique populaire nord-américaine sont traversés par une double idée : l'idée d'une chanson originelle toujours reprise; l'idée de reprises/emprunts/vols entre tous les protagonistes de la musique populaire. C'est seulement à l'origine que peuvent exister une « œuvre », une chanson, originales; les créations/interprétations prétendues « originales » sont des résurgences de l'origine. Mais en poussant plus loin l'examen de la « chanson folklorique », grâce aux écrits de Patrice Coirault, une autre idée de l'œuvre apparaît : l'idée d'une chanson « originale » issue de réélaboration collective, et venant « après-coup », après plusieurs siècles de transformation. Cet après-coup devient rupture, avec la disparition de milieux traditionnels et l'apparition d'une nouvelle industrie de la musique. Par ce passage socio-historique, les écrits de Tosches et Coirault se croisent de manière oblique. Un autre sens de la reprise apparaît : la reprise comme original qui n'est pas originel, originel qui n'est pas original. Une reprise est un original comme concrétion d'un tout paroles/mélodies/timbres/son, et création de genre (blues, country, ou musette), que les nouveaux appareils font exister sur supports. Une reprise est un originel fait du « n'importe quoi » d'époque, parmi les sources disponibles; où reste en suspens la question « d'où ça vient? ». La suite du texte tente d'éclaircir quelques aspects de ce nouveau sens de la reprise, à travers la notion de type.

**Mots-clés :** *Chanson originelle – Reprise-emprunt – Réélaboration collective – Original/originel – Re(création) – Type.*

**Ce texte** cherche à délimiter un sens de la reprise – comme reprise d'un morceau, d'une chanson, d'une pièce, d'une œuvre; comme reprise en musique, dans la musique. Dans le théâtre, le cinéma, il y a reprise d'une pièce, d'un motif, dans des sens comparables. En analyse musicale, on parle de reprise d'un thème, d'un mouvement. Mais la reprise ici entendue n'est pas reprise d'une forme préexistante; c'est la possibilité de la reprise qui détermine cette forme (chanson, ballade, morceau). Possibilité qui n'est pas de toujours et de nulle part. Il y a un moment de surgissement : ni une période historique, ni un événement; peut-être faut-il parler de passage, comme ce qui passe et ce qui permet de passer outre, de franchir un seuil, et de se retrouver ensuite avec un nouveau nom, une nouvelle forme – en se demandant : d'où ça sort, d'où ça vient. Passage qui a pu être emprunté à différents moments de l'histoire, en différents lieux du monde. Qui devient irréversible et entraîne à sa suite d'autres sens de la reprise (comme « emprunt », « interprétation », « réélaboration »). Ce fil remonte le temps des traditions orales et des recueils écrits, pour mieux aborder le début du <sup>xx</sup>e siècle, en Amérique du Nord et en France – important moment de basculement, que j'ai choisi, parmi d'autres possibles, de privilégier.

La délimitation du sens se fait donc par (ré)ouverture du passage : « quand », « où », y a-t-il reprise? Comment y a-t-il reprise? Par quelle voie y a-t-il reprise? Qu'est-ce qui est repris par la reprise? Dans ce passage, on peut découper des phases et des figures intermédiaires, mais il faut en même temps faire le saut : décrire la nouvelle forme de reprise ainsi advenue.

## La belle qui fait la morte, trois millénaires durant

« Je crois au pouvoir des origines, croyance, selon la formule de l'Écclésiaste, "que ce qui a été sera à nouveau; et il n'y a rien de nouveau sous le soleil"; que ce qu'on veut faire passer pour original et neuf n'est qu'illusion et n'est que l'expression de notre naïveté, de notre ignorance et de notre arrogance; que tout ce qui est dit a déjà été dit – avec plus de force, de beauté et de pureté – il y a fort longtemps. » (Tosches, 2000 : 8)

Ainsi parle, ainsi prêche Nick Tosches dans la préface de son livre *Country. Les Racines tordues du rock'n'roll*. C'est la profession de foi qui parcourt toute son œuvre : qui se dresse là contre toute

la « critique rock », et la pop attitude, contre tous les mouvements générationnels persuadés d'inventer le nouveau son, la nouvelle formule, à chaque fois autrement. « Il n'y a rien de nouveau sous le soleil » : qu'est-ce que cela signifie pour la reprise d'une chanson, d'un morceau? Tosches retrace la course errante d'une « vieille chanson », *Black Jack David*. Il en fait remonter l'histoire au mythe d'Orphée, élaboré par Platon puis Ovide – transporté en Irlande médiévale sous le nom de *Lai d'Orphéy*, et devenu ensuite une « ballade comme une autre », sous le nom de *Sir Orfeo*. Cette ballade, peu répandue, aurait servi de thème de départ – rapt surnaturel, mélancolie d'Orphée, descente aux enfers – à nombre d'autres ballades, dont *The Gypsy Laddie*, *Three Gypsies*, connues en Amérique sous le nom de *Black Jack David*. En 1956, le chanteur de rockabilly Warren Smith enregistra et déposa sous son nom *Black Jack David*, pour la face B de son disque « Ubangi Stomp » (qui eut un bref succès à l'époque). Pour Tosches, « la juxtaposition d'*Ubangi Stomp*, qui compte parmi les premiers vagissements d'une nouvelle ère, et de sa face B, *Black Jack David*, débris rescapé d'un autre millénaire, est un symbole improbable mais parfait de la dualité de la musique country moderne » (Tosches, 2000 : 23). Dualité où coexistent de vieilles ballades, dont le thème remonte « à la plus haute antiquité » comme dirait l'autre, et des morceaux chargés d'une énergie nouvelle, en rupture avec le fatalisme de la country « traditionnelle » – celle qui fait révérence au cercle de la communauté, morts et vivants reliés par-delà le tombeau.

Mais cette dualité n'est pas une opposition terme à terme entre un morceau-ballade, qui raconte de vieilles histoires mélancoliques pour émouvoir les chaumières, et un morceau-rock, qui appelle à la danse et au rut – danse des sauvages, des *gay cats* et des *billies* (descendus de leur colline). Il y a bien une forme de schizophrénie dans cette « culture » américaine *redneck* blanche, du Sud ou du Nord; mais la schizophrénie, la scission, est là depuis le début :

« [Le rockabilly] avec ses allures d'horreur sexuelle et païenne, ressemblait à une nouvelle créature à ce point dangereuse, que l'Amérique prit peur, partit en croisade et tenta de l'interdire. Et pourtant, au fond de son âme bourrue, le rockabilly charriait lui aussi une bonne part de passé. » (2000 : 23)

Réciproquement, l'histoire de Black Jack David – cet homme en noir qui enlève une jeune fille mariée, en utilisant des pouvoirs surnaturels – « charrie une bonne part d'horreur sexuelle et

païenne ». Derrière le Black Jack, il y a les gipsies, les Gitans, arrivés en Angleterre au xv<sup>e</sup> siècle : leur figure attirante/inquiétante a pu prendre d'autres masques en Amérique – on devine lesquels. Il y a, dans la musique même, dans le *charme* des ballades, toujours un rapport avec le rapt, le ravissement – et une sordide fascination pour le meurtre, de haine ou d'amour : ce sont, parmi d'autres, les « racines tordues du rock'n'roll ». Par où remonter au mythe d'Orphée, son chant de supplication qui fait trembler le Tartare, le monde souterrain : chant du possible retour à la vie, de la remontée des enfers – avant qu'Eurydice ne soit perdue une deuxième fois sans recours.

Il n'y a rien de nouveau : tout est là, dans ces origines antiques, et même en amont, « jusqu'à l'aube cunéiforme de l'histoire elle-même, jusqu'au mythe sumérien du voyage d'Inanna aux Enfers. De là j'aurais sûrement pu trouver sans mal mon chemin jusqu'à une ou deux peintures rupestres du paléolithique » (Tosches, 2000 : 7-8). Quand Warren Smith enregistre *Black Jack David*, quand il prétend « écrire » cette chanson, et la dépose sous son nom pour en recueillir les droits, il ne fait donc que *reprendre* une forme et un thème millénaires, archimillénaires. Non seulement il reprend les paroles, la mélodie des versions de *Black Jack David* déjà enregistrées par des chanteurs country (ou autres : le contre-ténor Alfred Deller, à la même époque, chantait *The Wraggle, Taggle Gypsies*; en 1939 l'anti-ténor John Jacob Niles enregistrait *The Gypsy Laddie*); mais il « reprend » une vieille chanson, une vieille ballade, dont les thèmes, les figures, sont portés par un même souffle depuis l'origine. D'où la duplicité, la roublardise presque, de celui qui reprend à son compte un vieux truc et le présente comme la nouvelle chose, *sa* nouvelle chose :

« Et bien, il y a très longtemps existait un morceau appelé *Black Jack David*. J'imagine que c'est plus ou moins ça qui m'en a donné l'idée, mais je l'ai modifié du tout au tout. Je me souviens l'avoir entendu quand j'étais très jeune. C'était un de ces bons vieux 78 tours. [...] J'étais à court de chansons, et tout d'un coup j'avais ce morceau-là dans la tête, j'me suis assis et j'l'ai écrit, et on l'a enregistré le soir même. » (Tosches, 2000 : 35)

D'où la dualité, la duplicité de la « country moderne » et de son rejeton le rockabilly – comme si le nouveau son était sorti tout armé du pelvis d'Elvis. Le rock pour Tosches est roublardise et naïveté, arrogance et ignorance : prétention à l'original, au nouveau; et pompage à la source, sans mentionner l'origine véritable. Le rock est commerce-contrebande : échange de noms et

Sur un air sans parole auquel manque la musique

de titres pour renouveler la marchandise, vol et pillage de sources déjà exploitées, emprunts réciproques entre « concurrents » cherchant à décrocher la cagnotte.

Par conséquent, il n'y a, dans le rock et dans ses racines tordues (blues, country) que des *reprises-de* : reprise d'une vieille chanson et/ou reprise d'un tube de la veille; reprise d'une manière de chanter, empruntée/volée à une vedette d'époque ou à un obscur musicien local; reprise d'un très vieux balancement et roulement de hanches, transformé en nouvelle poule aux œufs d'or. Dans la suite de son œuvre, Tosches ne fera que développer cette critique-là : en érudit maniaque il s'évertue à citer les multiples versions de telle ou telle chanson, pour montrer ce jeu perpétuel d'emprunts, de reprises réciproques : depuis l'origine jusqu'aux derniers soubresauts de la mode rock; depuis Stephen Foster jusqu'à Bob Dylan et suivants; entre musiciens noirs et musiciens blancs; entre péquenots et citadins. Reprendre c'est voler, donner c'est donner, voler c'est reprendre : l'« originalité » est toujours le vol, la reprise, l'appropriation, de quelque chose qui n'appartient à personne; une chanson originale, d'apparence nouvelle, et déposée avec nom d'auteur (paroles/musique), n'est qu'un vol fait avec plus ou moins de classe et de talent.

Cette critique est différente de la critique sociale qui fait de la musique « blanche » un vol unilatéral : l'exploitation du sang et du *feeling* noirs, blanchis pour être d'autant mieux vendables. Pour Tosches, ce qui a été volé/extorqué ne cesse de circuler, comme fonds de chansons, de *floating verses*, de formules rythmiques/mélodiques, que chacun reprend à l'autre, en l'améliorant, en le travestissant, en le détruisant parfois. Les impératifs du commerce, les vogues blues ou *old time music* dans les années 20, puis *rythm'n'blues*, *honky-tonk*, dans les années 1940-50, ne font que produire à chaque fois des versions « nouvelles » d'une très ancienne chanson :

« Et, bien sûr, c'est ce qu'est tout cela – *tout* : la même chanson, sans cesse changeante, sans cesse réincarnée, qui, d'une façon ou d'une autre, parle à partir de, au sujet de, et à ce qui est ineffable en nous et hors de nous, qui est à la fois prière et délivrance, folie et sagesse, qui nous fait danser, sourire, ou simplement continuer, de manière insensée, incompréhensible, ou béate, à la barbe de la mortalité et de cette vérité que nos vies sont plus mal écrites, plus mal rimées et plus éphémères que n'importe quelle chanson, à part peut-être ces chansons – *cette* chanson, réincarnée à l'infini – née de cette vérité, qu'elle soit la lune et le juin de cette vérité, ou son gémissement mélancolique sans paroles, ou son eau-de-vie frelatée, ou sa poésie

élégante. Ce bateau sans nom à la coque noire d'Ulysse, ce long train noir, cette Terraplane, ce train-mystère, cette Rocket 88, cette Buick 6 – même voyage, même miracle, même fin et même éternité. » (Tosches, 2003 : 142<sup>1</sup>)

Tout n'est que reprise, d'une version à une autre, d'un transport à un autre; pas seulement comme variation autour de « thèmes éternels » – mais comme *vol* à tire d'aile, souffle qui porte plus loin, et fait remonter plus avant. La frénésie d'emprunts et de pillages réciproques qui caractérise les musiques populaires, n'est qu'une tentative pour attraper au vol cette chanson d'origine, respirer un temps dans son souffle. Tous les moments singuliers et les voix singulières qui se font entendre, que Tosches passe sa vie à traquer, parmi les collections de vieux disques et les listes de hit-parades – tout cela est traversé par une même brise intemporelle, du *Cantique des cantiques* au *Lovesick Blues* d'Emmett Miller, Hank Williams, et une multitude d'autres.

Tosches détruit le mythe moderne de l'originalité, de la nouveauté, de la création/composition/écriture « individuelle »; pour y substituer le pouvoir du mythe, le pouvoir des origines : pouvoir de la Création et des Écritures, qui remonte au-delà du Livre jusqu'aux peintures rupestres, et affirme le retour du même parmi les versions et les incarnations les plus singulières, étranges et folles. Ce qui est ineffable en nous et hors de nous – la création; les larmes et la joie qui sont dans les choses, qui font danser les créatures. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil : mais cela n'est pas ennuyeux, comme le penseraient les amateurs du dernier truc à la mode. Chaque chanson est une reprise de la chanson d'origine, avec plus ou moins de classe, de talent, de singularité : l'« originalité » est de sentir/d'exprimer à chaque fois l'origine, avec les moyens du bord : bateau d'Ulysse ou gramophone de Berliner.

Cette métaphysique, puisqu'il faut appeler un chat un chat, et un *billy* un *billy*, cette métaphysique a pouvoir de fascination dans les écrits de Tosches : arme imparable pour défaire les niaiseries de la « critique rock » jeuniste et du « *revival* folk » traditionaliste. Il n'y a pas de musique

1. Dans les moyens de *transport*, de *rapt*, évoqués en fin de tirade, on pourra reconnaître entre autres : le *Death Black Train* des prêcheurs évangélistes et le *Midnight Special* des prisonniers; le *Terraplane* de Robert Johnson et d'autres; le *Mystery Train* d'Elvis, repris à Junior Parker et Sam Philips; le *Rocket 88* de Jackie Brenston & his Delta Cats; la *Buick 6* de Bob Dylan.

originale, portée par une nouvelle génération : il n'y a que des reprises d'une chanson d'origine. Il n'y a pas de chanson ni de musique « primitives », « traditionnelles », à opposer au commerce moderne, mais seulement des emprunts et des reprises perpétuelles, entre tous les protagonistes de la musique populaire. C'est une métaphysique qui porte aux généalogies les plus fouillées et aux croisements les plus improbables : le pouvoir des origines non comme pouvoir de la race et de la lignée; mais comme *crossroads* d'où partent et reviennent toutes les lignes, les phrases singulières de la musique nord-américaine – noire, blanche, jazz, pop, ni noire, ni blanche, ni jazz, ni pop, ni country, ni blues. Elle rend possible les raccourcis les plus étonnants, entre des moments et des lieux de « culture » habituellement séparés : les *humanités* (d'Homère à Virgile, jusqu'aux classiques modernes comme Ezra Pound ou Faulkner), et ce qu'on pourrait appeler l'humanité pléthorique, semi-anonyme : celle des spectacles *minstrels*, des vaudevilles, puis celle des premiers enregistrements commerciaux, d'où sortent de nouveaux noms singuliers. À l'extrême de son art, Tosches fait yodler Héraclite, tel un péquenot hype des années 1920 comme Jimmie Rodgers : *Panta rheï-i-o-i-é-i-o-é-i...* Chanson métaphysique toujours reprise en écho, jusqu'à l'extase, jusqu'à l'absurde; l'égalité du Verbe qui dit le Tout et de l'onomatopée qui dit le boucan du Tout : *i-é-i-o-i-i-é awop-bop-aloo-bap-alop-bam-boom*.

## Ma maîtresse est bien loin d'ici

Mais à se perdre dans le souffle universel, à tenter de ressaisir, de reprendre l'unique chanson d'origine, cette métaphysique devient douteuse. Devient une occasion de douter : pourquoi *cette* métaphysique, qui fait tout passer par l'origine, et fait tout revenir au même? N'y a-t-il pas d'autres métaphysiques, à commencer par celle d'Héraclite justement, ou celle d'Anaximandre et d'Hésiode? N'y a-t-il pas d'autres interprétations des Écritures, celle de Kierkegaard par excellence, qui affirme la « Reprise » comme mouvement vers l'avant, à la place du ressouvenir orienté vers un passé immuable<sup>2?</sup> (Kierkegaard, 1990) Pourquoi les multiples formes de chanson,

2. La traductrice Nelly Viallaneix insiste sur le mot de « reprise » plutôt que de répétition (du même). Peter Szendy, dans une autre perspective que la mienne, a proposé une analyse de la reprise inspirée de ce texte de Kierkegaard (Szendy, 2008 : 30-39).



toutes les singularités de style et de support, ne seraient à chaque fois que (ré)incarnation du même? Pourquoi l'origine ne serait pas le toujours-autre, qui fait de chaque reprise une version originale, et de chaque musicien, un original sans passé ni avenir?

Il y a suffisamment de questions pour reprendre où nous en étions, avant de commencer. Le mythe d'Orphée, donc. À y regarder de près, le récit proposé par Tosches n'est pas un modèle d'enquête historique. Ce n'est certes pas sa prétention, mais si l'on veut interrompre un peu la fascination de l'origine (et rendre en partie ce que l'on doit – ce que je dois – à Tosches), il faut détailler l'examen. La chanson *Black Jack David* n'est pas une version du mythe d'Orphée, transformé en ballade. C'est une ballade repérée dans les recueils de colporteurs du xvii<sup>e</sup> au xix<sup>e</sup> siècles, diffusée en plusieurs versions écrites par différents chansonniers; et dont le thème (non pas la dramaturgie, ni les personnages, encore moins la forme strophique, ni la mélodie) *s'inspirerait* du mythe d'Orphée, tel que transmis en Irlande sous la forme du *Lai d'Orphéy*.

*Black Jack David* n'est donc pas une version ou une reprise d'un chant d'origine qui serait le lai d'Orphée, le mythe d'Orphée, voire le chant d'Orphée lui-même. Il faut donc à Tosches un peu de roublardise et d'envol (lyrique), pour affirmer que l'« origine » de *Black Jack David* ne se situe ni dans l'inspiration soudaine d'un chanteur de rock, ni dans le 78 tours qu'il avait écouté, ni dans un recueil de colportage du xviii<sup>e</sup> siècle, mais « remonte » jusqu'au mythe d'Orphée, dont les traces écrites se trouvent dans Platon, Virgile et Ovide. Pour prendre de tels raccourcis, Tosches fait comme si une chanson pouvait d'abord se résumer à son thème ou sa plainte fondamentale : le « blues » et les larmes qui sont dans les choses, depuis toujours. En examinant les détails de forme, il fait comme si les altérations et les métamorphoses de cette ballade, les différents supports utilisés pour la transmettre *et* la produire, ne créaient pas de formes originales ni d'objets nouveaux, seulement des refontes d'une chose plus ancienne. Toute version de cette ballade serait une reprise; non pas reprise de la vraie ballade d'origine, mais reprise d'une autre version, elle-même reprise ailleurs, etc. – et tout trouverait sa source dans un unique thème fondamental.

Qu'est-ce qui peut être accrédité dans cette histoire de chanson/ballade indéfiniment reprise? Une des sources de *Black Jack David* serait la ballade *Johnny Faa, the Gypsy Laddie*, repérée

## Sur un air sans parole auquel manque la musique

dans un recueil de 1737. Elle évoque la bande du gitan John Faw ou Faa, qui aurait enlevé une Lady Jane :

« La légende veut que ce soit le seul survivant de la bande de Faw qui ait composé cette ballade, mais il est beaucoup plus vraisemblable qu'elle est l'œuvre de l'un des nombreux compositeurs de ballades professionnels qui ont fleuri en Grande-Bretagne entre 1550 et la fin du dix-neuvième siècle. [...] Les ballades de rue, racines de la musique populaire américaine traditionnelle, étaient pop [...]. Les ballades de rue ne disparaissent pas vraiment avec le XIX<sup>e</sup> siècle. Elles se sont déplacées de Grande-Bretagne en Amérique; les disques phonographiques ont remplacé les partitions. » (Tosches, 2000 : 33)

Il est vraisemblable que cette ballade emprunte à un fonds commun des structures, des formules et des timbres répandus dans toute l'Europe – bien au-delà de la corporation des « compositeurs professionnels ». En amont et autour des auteurs particuliers il existe un fonds de ballades transmises par les cercles lettrés et les traditions orales :

« Ce patrimoine est un des phénomènes les plus intéressants et les plus fascinants de l'histoire culturelle européenne : il regroupe un nombre considérable d'histoires, pour certaines attestées par écrit dès le Moyen Âge, diffusées sur un territoire très vaste, au cœur du Vieux Continent : des îles Britanniques à l'Italie du Sud, des Pyrénées aux Balkans. Bien que ces ballades varient énormément selon les traditions locales et que leur exécution musicale aussi diffère, elles partagent des trames narratives communes et, surtout, des stratégies de communication narratives récurrentes : structure modulaire, ample recours à des constructions de type "formules", utilisation de stéréotypes, attention centrée sur un seul évènement, narration essentielle, recours permanent aux dialogues, etc. » (Macchiarella, 2007 : 48)

Pour le cas de la France et de la langue « franco-romane », les enquêtes de Patrice Coirault restent une référence, utile à démythifier l'histoire de la « chanson folklorique ». Pour Coirault, si le jongleur médiéval adaptait à sa guise des airs à la mode et des pastourelles, et interprétait les chansons de geste, le chanteur de rues des siècles suivants est peu à peu séparé de la culture lettrée, et s'inspire des recueils de colportage pour adapter des chants destinés aux différentes couches du « peuple » : servantes de noble maison et paysans des foires. « Aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles la scission entre la culture et l'inculture est complète et définitive. » (Coirault, 1953 : 15) La période correspond à peu près à l'époque des ballades de rue divulguées dans toute la Grande-

Bretagne. S'il a existé des auteurs de chansons et de ballades à cette époque, il peut paraître abusif cependant de parler de « compositeurs professionnels », comme le fait Tosches, si l'on entend par compositeur l'équivalent d'un compositeur « savant », comme Couperin pour le xvii<sup>e</sup> siècle, ou comme un *songwriter* du xx<sup>e</sup> siècle, qui se revendique (en droit et en fait) comme auteur-compositeur. Les chanteurs de rues étaient professionnels d'abord dans l'art d'emprunter, de refaire des chansons/ballades/airs à danser déjà répandus dans les traditions orales et dans les recueils imprimés :

« Certains chanteurs des rues auraient été fort en peine de produire des pièces de leur composition, leurs chansons n'étant pas de leur fait. Sans doute satisfaisaient-ils mieux leurs éditeurs en leur soumettant, voire en recevant d'eux, ces pièces plus ou moins lettrées qui fourmillent dans les cahiers de colportage. S'ils étaient parfois inventeurs ou réfecteurs, ils étaient emprunteurs d'abord. Au xviii<sup>e</sup> siècle Gaultier-Garguille semble avoir été un des meilleurs représentants du genre emprunteur-arrangeur, et l'"illustre Savoyard", un porte-voix de ces faiseurs de couplets rimés que Saint-Amant appelle "poètes crottés" et qui d'après lui procuraient "de quoi braire" aux "chantres" des ponts et carrefours. » (Coirault, 1953 : 17)

Les poètes crottés et leurs porte-voix pratiquaient l'art et le commerce de la reprise, en un sens proche de ce que Tosches décrit pour toute la musique populaire jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle compris : reprendre/arranger/voler des airs, des couplets, des formules, des trames narratives.

Mais le terme de « reprise » ne convient pas pour décrire la réélaboration des textes et mélodies effectuée par les « traditions orales ». Une chanson devient *folklorique* en étant réélaborée par une multitude d'anonymes dans un milieu traditionnel, avant d'être collectée *in situ* par les folkloristes des xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles. Ce processus de réélaboration ne peut être compris comme un jeu de « reprises » avec variations, entre auteurs/arrangeurs laissant trace écrite, même si les chansonniers et leurs imprimés ont servi de « fournisseurs » :

« L'auteur définitif de notre répertoire poétique oral, "notre poète populaire" n'a-t-il donc été que le dernier arrangeur, adaptateur et simplificateur des textes apprêtés par des spécialistes eux-mêmes populaires? N'aurait-il jamais su être cet auteur complet qui, s'emparant soit d'un précédent, soit d'un thème donné, l'organise en schéma de chanson folklorique et, sur un air d'emprunt, lui brode les couplets appropriés? Vu d'ensemble, notre poète populaire des temps

## Sur un air sans parole auquel manque la musique

passés était une entité recouvrant par centaines de milliers des unités anonymes et malaisément différenciables les unes des autres. Sous cet aspect il comprend même les techniciens illettrés. Les chanteurs-chansonniers, professionnels ou amateurs, préparateurs de ses productions orales, sont englobés en lui. Il a eu alors plus d'esprit que M. de Voltaire, il a été l'illimitable Tout-le-monde de Talleyrand, et c'est l'auteur incontestable des tours de force qui nous ont valu *Il est pourtant temps ma mère*, *Les Métamorphoses*, *Le Joli tambour*, *Jean Renaud*, et autres chefs-d'œuvre de poésie populaire. » (Coirault, 1953 : 19)

Les chansonniers professionnels pratiquaient entre eux des formes de « reprise » ; mais la transmission de leurs chansons jusqu'au <sup>xx</sup>e siècle s'est faite par réélaboration anonyme – individus et collectivités parfois séparés dans le temps et l'espace. Qui sont « auteurs » seulement pour une vue d'ensemble et un regard rétrospectif. Les chefs-d'œuvre de la « poésie populaire » viennent à la fin, après coup, collectés parmi la « paysannerie inculte » ; non à l'origine, écrits du génie individuel, ou œuvres d'un « peuple primitif ».

Les chansons répertoriées dans des recueils des <sup>xvii</sup>e-<sup>xviii</sup>e constituent certes une part des chansons collectées aux <sup>xix</sup>e-<sup>xx</sup>e, transmises depuis temps inconnu par tradition orale :

« Autant qu'on peut en juger nos chanteurs-chansonniers du <sup>xviii</sup>e siècle et leurs prédécesseurs sont néanmoins, à des titres divers (propagateurs principaux, réfecteurs, auteurs), les premiers responsables des textes utilisés par notre tradition orale dans ses chansons folkloriques des <sup>xix</sup>e-<sup>xx</sup>e. Sur un total (fort approximatif) de 2 000 chansons, j'ai relevé des antécédents anciens à plus de 400 (une sur cinq). [Mais] en ce qui concerne l'ensemble du stock, ces faits n'apportent guère que des présomptions et des apparences. À quelles époques 1 600 chansons folkloriques n'ayant pas montré d'antécédents anciens ont-elles commencé de se chanter ? Le déterminer sûrement est impossible. Pour les autres, qui montrent des antécédents, il est souvent téméraire et au moins hasardeux de s'y essayer. En outre on sait que quantité d'imprimés de colportage se sont perdus et que, parmi les subsistants, rares sont ceux qui contiennent des textes significatifs d'une poésie s'élevant des incultures profondes. » (Coirault, 1953 : 18)

Toutes ces observations de Coirault ont pour but de rompre la fascination pour l'origine, et les spéculations non fondées qui vont avec. Les antécédents imprimés d'une chanson collectée au début du <sup>xx</sup>e siècle ne sont pas forcément les *archétypes*, les versions primitives/originelles de cette chanson. Il n'existe pas de liens de parenté directs : paternité et filiation ; seulement des *lignages* :

« une forme commune greffée sur un fonds commun. » (Coirault, 1953 : 55) *La Pernette* est une chanson attestée depuis le xv<sup>e</sup> siècle, qui s'est peu modifiée jusqu'à ses (multiples) versions folkloriques du xix<sup>e</sup> : on imagine donc une chaîne continue, une tradition étalée sur 500 ans, qui aurait transmis telle quelle *La Pernette*, avec quelques variations et réadaptations au passage. Mais en fait les quelques antécédents connus ne sont pas en lien direct avec les versions du xix<sup>e</sup> :

« La présence d'un antécédent et même de plusieurs est peu de chose parmi la multiplicité des combinaisons qui, probables et restées inconnues, ont pu influencer sur la chanson étudiée. Les seuls antécédents connus, si apparentés soient-ils et à elle et entre eux, ni ne lui constituent pour autant une généalogie, ni ne forment sa famille. Leur glane équivaut, en règle générale, à la découverte de grains épars que longtemps après la disparition des passés moissonnés par le temps, des hasards heureux auraient préservés. Quelques points sur une étendue vide subsistent de lignes effacées, et c'est en quoi consiste le lignage. » (Coirault, 1953 : 56)

Il est inutile de remonter à l'origine inconnue – pour affirmer par exemple que telle ballade imprimée au xvii<sup>e</sup> ou collectée au xix<sup>e</sup> vient de l'Irlande du xii<sup>e</sup> siècle, ou prend sa source dans les sagas islandaises. Une chanson folklorique, collectée auprès des paysans au début du xx<sup>e</sup> siècle, est une version « finale » car elle vient au bout d'un processus ; mais cette chanson existe en de multiples versions, impossibles à attribuer à un individu ou un groupe d'individus donnés ; elle a le caractère d'un morceau entier, et non d'un fragment altéré par le temps – fragment d'une version plus « complète » publiée deux siècles avant, ou existant déjà deux millénaires avant. Le processus de réélaboration ne constitue pas une tradition ininterrompue ; il est fait de transmissions difficiles à délimiter dans le temps et l'espace. Il s'étaye sur des collectivités (milieu paysan, population des faubourgs), qui forment un cadre traditionnel, mis en péril par les transformations des modes de vie. Il s'appuie sur un fonds commun de ballades/mélodies, qui n'est pas un réservoir inépuisable, mais une étendue vide, traversé de lignes qui se rompent et s'estompent à mesure.

« La problématique de l'origine passe à côté de la vraie question, qui est celle des genèses. » (Guilcher, 1997 : 28) Mais qu'en est-il des morts, des disparitions ou des « dégénérescences », comme on disait à la fin du xix<sup>e</sup> siècle ? Quelques points sur une étendue vide... que se passe-t-il quand le vide se vide encore, quand une chanson est seulement reprise et n'est plus réélaborée ?

Sur un air sans parole auquel manque la musique

Dans le même article, Yves Guilcher affirme que la tradition orale qui portait les chansons folkloriques est morte, quoi qu'en disent les revivalistes :

« L'idée que la tradition populaire appartienne désormais au passé est vivement combattue par bien des collecteurs récents, surgis dans la mouvance du "folk" des années 1970. Pour ces gens-là – ils le réaffirment à chaque occasion – la tradition est "bien vivante", et ils dénoncent – non sans ironie – les chercheurs plus anciens qui auraient prédit ou décrit une "mort de la tradition". [...] Pour que "tradition" devienne une notion éclairante, il faudrait au moins commencer par distinguer entre les diverses réalités que l'on confond sous ce mot. Il n'est pas niable que les œuvres et les répertoires de l'ancienne tradition populaire (chansons et danses folkloriques, costumes régionaux, littérature orale, architecture traditionnelle) continuent d'exister matériellement et de donner lieu à une pratique – facultative –, voire à une transmission. On peut douter en revanche qu'ils continuent de tenir leur ancienne place dans la société d'aujourd'hui et qu'ils y remplissent la même fonction que dans les communautés paysannes d'autrefois. [...] Ce qui a disparu avec la société paysanne traditionnelle du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est le mode traditionnel de l'élaboration paysanne au XIX<sup>e</sup>. Pas le répertoire, mais sa matrice. Pas la transmission, mais le milieu qui a fait de cette transmission une tradition. » (Guilcher, 1997 : 32)

En écho à ces remarques pertinentes, un récit de Coirault achève la disparition :

« La chanson de l'inculture a cessé de se propager par diffusion orale à travers les groupes d'illettrés et de continuer ainsi ses devenirs. L'époque opportune d'une collecte profitable s'effectuant parmi eux est passée [...] Dans le coin où a eu lieu ma meilleure récolte, la paysannerie poitevine qui avait chanté et dansé les vieilles chansons orales a fini de disparaître quelques années avant la guerre de 1914-1918. Sa jeunesse d'alors, qui lui en avait entendu dire beaucoup, les ignorait presque toutes et à l'ordinaire les méprisait. [...] Chez les nouvelles générations, qui consentait à chanter ne chantait rien ayant apparence de vieilleries. » (Coirault, 1953 : 29<sup>3</sup>)

Mais la question que ne posent pas Coirault, ni Guilcher, c'est le devenir de la reprise et du chansonnier. Qu'est-ce que cette disparition provoque en retour ou en amont? Quel est le statut du chansonnier et de ses chansons, quand il n'est plus « englobé » dans un processus de réélaboration collective? Comment les chansons collectées dans la tradition orale, et/ou transmises par

3. Pour un arrière-plan historique plus large, voir Weber (1983); notamment le ch. 26, *Adieu chansons...*

recueils, puis par disques, sont « reprises », arrangées, refaites, par des interprètes/compositeurs d'aujourd'hui (ou du début du xx<sup>e</sup> siècle)?

### ***All the Good Times Are Passed and Gone***

En faisant un saut comparatif, le contexte américain paraît semblable, avec une différence notable : l'existence d'une masse d'enregistrements commerciaux auprès de la « paysannerie inculte ». La chanson folklorique en France ou dans d'autres pays d'Europe a connu moins d'engouement commercial (sinon par contrecoup des enregistrements réalisés en Amérique<sup>4</sup>) ; en France les formes commercialisées (dès les années 1900 par Odéon) reprises à la « chanson folklorique » sont des airs et chansons à danser pour le bal musette, ou quelques « regrets » et « marches ». La création, l'extension du genre musette se compare de loin avec l'extraordinaire vogue du blues, de la country – l'émulation à enregistrer et « composer » sous étiquette. Enregistrer dans les petites villes du Sud, en convoquant les musiciens du pays. Composer des chansons d'auteur (paroles/musiques déposées) pour en tirer de l'argent. Toute cette mode ne serait qu'une vague de plus parmi les formes de la tradition orale et des chanteurs de rue professionnels (circulations de chansons d'auteur et d'airs à danser tout le long du xix<sup>e</sup> siècle), s'il n'y avait pas en même temps un changement irréversible : destruction d'anciens modes de transmission, migration et mélange des traditions orales, catalogage des genres et des sous-genres, redistribution du répertoire autour des publications de cylindres et de disques, puis des diffusions radio.

Les nouveaux supports, l'usage qui en est fait par les musiciens et les auditeurs, créent une nouvelle forme de reprise. Qui correspond à des changements sociaux de longue durée, et à une succession d'« âges d'or » et de crises. Pour nous, rétrospectivement – qui avons accès à des anthologies et des collections très riches, qui avons grandi en écoutant du rockabilly fait de

4. Voir Herzhaft (2005 : 148-149). L'auteur explique par exemple comment le répertoire irlandais « traditionnel » – et tout ce qui est vendu à ce titre, par pintes interposées – est une fabrication d'après-coup. Un folklore mort, relancé par les enregistrements des années 1910-20 faits par des émigrants irlandais (ou des pseudo-groupes « originaires ») en Amérique du Nord.

## Sur un air sans parole auquel manque la musique

reprises, et des albums pop entièrement créés en studio. Pour nous, mais aussi pour des musiciens et auditeurs de l'époque, la reprise, cette reprise, apparaît comme un nouveau rapport de l'auteur-interprète au fonds commun de chansons, de ballades, d'airs musicaux. Une rétrospection, rétro-audition, à distance (hors du milieu traditionnel)<sup>5</sup>.

D'après Tosches, « l'original » de l'un est toujours pillage de l'autre : c'est le mode de circulation implicite du commerce, et du droit d'auteur. Quant à la musique même, les singularités de l'interprète, sa manière de phraser, de timbrer, et le choix des paroles, sont des résurgences de l'origine. Pour Coirault, il n'existe de « chef-d'œuvre » de la poésie populaire qu'à la fin d'un long processus : l'« originalité » n'est pas le fait d'un compositeur inconnu, mais d'un ensemble d'individus, dont on connaît les œuvres rétrospectivement. L'original ne tire pas son pouvoir de l'originel – il s'en sépare irréversiblement.

En se plaçant au milieu, cela ouvre deux possibilités : un original qui n'est pas originel, qui vient après coup; un originel qui n'est pas original, qui se fait par emprunts démultipliés. Tel est le mouvement de la reprise, le nouveau sens de la reprise qui apparaît aux alentours de 1900-1920. Comme l'écrit Tosches, toute chanson est déjà un emprunt – toute chanson peut servir d'origine à une autre, sans être pour autant « originale ». Mais d'après Coirault, il existe des chansons « originales », en multiples versions, semblables à des grandes œuvres lettrées par leur facture et leur finition, et cependant sans auteur individuel – sans source originelle où tout remonterait. Avec la disparition de traditions orales, les nouvelles formes de transmission entre milieux créent des formes flottantes, des « chansons originales » qui ne sont pas d'origine, qui mettent un nom et une voix singuliers sur des mélodies/paroles issues de réélaboration collective. La version possible d'une chanson, collectée/apprise en « milieu traditionnel », se fixe en reprise d'un interprète et d'un genre. La reprise est cette forme d'original/originel où l'un et l'autre se divisent; pour se fondre dans une figure de l'auteur-compositeur – et pour se dédoubler en type-fantôme, sans origines identifiées.

5. J'ai essayé de décrire le sens de ces transformations en partant des nouvelles techniques de captation, de diffusion, et d'amplification utilisées à l'époque (Martin, 2009).



Pour le comprendre avant indigestion d'« orig-/orig- »... on peut évoquer d'autres arts, d'autres temps. La vie musicale italienne a longtemps résisté à la notion d'œuvre, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Un opéra est écrit pour tels et tels interprètes, et non dans l'absolu :

« Dès lors que les rôles sont ainsi destinés à un chanteur réel avant même d'exister, dès lors qu'ils sont indissolublement liés aux interprètes (qui ne sont d'ailleurs du même coup, pas encore de simples *intermédiaires*), on comprend que toute nouvelle représentation de l'opéra, dans un autre théâtre et avec une autre compagnie, soit, sinon une nouvelle création, du moins un travail d'*ajustements* (*aggiustamenti*) aboutissant parfois à un remodelage considérable de la matière première. [n.10 : Sans doute pourrait-on convoquer ici un parallèle avec la pratique du cinéma où, contrairement au théâtre, l'acteur n'incarne pas un personnage susceptible d'être toujours réincarné (Edipe, Hamlet...), mais un rôle dont il est déjà le *type*. Le film, dès lors, relève du remake.] » (Szendy, 2001 : 60)

La comparaison que fait Szendy avec le cinéma est évocatrice : à l'écran, il y a un type; un type singulier, avec manières, postures, timbres et accents de voix – un type qui est fait-pour et qui fait le rôle et le personnage. C'est pourquoi il y a un remake et non nouvelle interprétation. On peut supposer qu'à la même période de l'opéra italien il existait des chansonniers à ce point saisis par leur chanson qu'ils en devenaient les types mêmes : pas au sens où ils incarneraient les rôles d'une ballade narrative ou singeraient différents caractères typiques – mais au sens d'une création de type, semblable à la création d'une œuvre lettrée, avec la marque singulière d'un auteur. Coirault, pour sa part, doute fortement d'une telle chose – même si le jongleur médiéval apparaît dans ses écrits comme une figure idéale réunissant culture lettrée et inculture, création d'auteur et interprétation « empruntée ».

Avec la multiplication des enregistrements commerciaux, auprès des « ruraux » incultes /semi-incultes, une série de chansons dites folkloriques ou traditionnelles deviennent la marque d'un type, même si chaque chanson existe en multiples versions, et qu'aucune ne peut être dite chanson d'origine. Cette marque d'un type a plusieurs sens, comme dans le roman ou le cinéma. Types et caractères sociaux, raciaux; types et singularités individuelles. Les disques du sud « rural » des États-Unis sont catalogués en *race records* et *hillbilly records*; termes sociaux et raciaux très durs, employés officiellement jusqu'à la fin des années 1940. Mais le cadre se déplace : les disques

Sur un air sans parole auquel manque la musique

commercialisés à destination de tel public connaissent une seconde vie dans d'autres milieux, hors de tout cadre traditionnel; les styles régionaux, « raciaux » et « péquenots », circulent d'une ville à l'autre; certains interprètes sont mis en avant, comme des personnifications d'un genre, d'un style, et comme des singularités (« *the one and only Charley Patton* »); des musiciens reprennent/imitent les autres à partir de disques et d'émissions radio<sup>6</sup>. Ce processus n'a rien d'un métissage joyeux ou d'un libre-échange culturel; il indique cependant que le mode de transmission et de fixation des chansons s'est profondément transformé.

Pour nous qui écoutons désormais, dans un après-coup redoublé, on peut y entendre des exemples de réélaboration folklorique et des formes nouvelles de reprise chez un même interprète. Au lieu de s'inscrire dans une tradition ininterrompue, la reprise est reprise/rupture, création *ex nihilo*, et *sui generis*. Morceau créé de toutes pièces, à partir de bouts hétérogènes, de formes issues de réélaboration collective; morceau qui n'est pas le fragment d'un tout antérieur, mais se tient en lui-même. Création selon son genre : les genres blues, *old time music*, *hillbilly* sont à la fois des opérations commerciales (rassembler sous une même étiquette vendeuse des morceaux souvent très différents), des marques de division sociale (stigmates de l'origine), entre publics segmentés, et des extensions/recréations de styles locaux, d'anciens genres comme le *minstrel*, le vaudeville, les ballades, etc.

Cette (re)création constitue à chaque fois un cas d'espèce : la marque d'un « auteur » singulier, même quand celui-ci n'a publié qu'un disque avant de disparaître<sup>7</sup>. Le saut se fait quand une chanson est soudée au type – et que le nouveau support du disque produit cette concrétion.

6. Parmi d'autres, le témoignage de Dock Boggs est éclairant. Il reprenait des ballades apprises dans sa famille, des blues écoutés sur disque, des voix de chanteuses avec orchestre entendues à la radio, s'inspirait des banjoïstes noirs – pour en faire un genre singulier, des *songs-blues*, des ballades impersonnelles/personnelles. Son timbre nasal, perçant dans les aigus, écrasé dans les graves, sa manière de faire vriller la mélodie, son jeu de banjo en saccades hypnotiques, évoque aussi bien un style venu des Appalaches (typique), un genre « américain » de *country blues*, et un type de nulle part, dont la musique résonne solitaire dans le haut-parleur. Il a enregistré en 1927 avant d'être « redécouvert » au moment du *folk revival*. (Marcus, 2001 : 186)

7. Le label Revenant affectionne les compilations de ces noms obscurs, de ces exemples uniques ou rares, souvent à la croisée de plusieurs genres, et sans filiations apparentes. Voir *American Primitive*, vol. II.

Un air avec accompagnement, auquel ne manque pas l'interprète. Le type relie un genre à un cas d'espèce, et en fait jouer les articulations : tel type semble (re)créer un genre à lui tout seul, en rassemblant des styles variés, en singularisant des poncifs; et il est inclus dans des modes, des catalogues d'époque. Par ce mouvement, un type peut apparaître aussi bien comme le dépositaire d'un genre, plus ou moins étendu, que comme le propagateur de nouvelles formes, inouïes. Cette ambiguïté caractérise le nouveau sens de la reprise. Une vieille ballade archiconnue ou un tube récent (blues des villes, ragtime) sont repris, fondus dans un style local. Mais toutes les variations, les altérations, que lui fait subir l'interprète; le son particulier des enregistrements, le format 78 tours; le devenir du morceau, écouté plus tard, ailleurs; peuvent porter tout un genre et sa (re)création.

Avec la disparition progressive ou brutale de traditions orales, la réélaboration de chansons folkloriques devient reprise d'après-coup – qui fixe les chansons en un tout singulier, fait de timbres, de phrasés, d'une certaine présence sonore, et les catalogue dans un genre. Le folk *revival* ne voulait pas seulement faire des « reprises », circulant en masse ou en flux, par les disques ou la radio. Il voulait refaire le cercle de la communauté, autour de quelques morceaux-emblèmes, et recréer la magie d'une écoute *in situ*. Par ce biais, il a contribué à explorer d'autres voies que le gros son pop, et à faire écouter des musiciens portés disparus. Mais son rapport au fonds de chansons dites « traditionnelles » (en fait bien souvent repérées sur plusieurs enregistrements commerciaux ou de terrain, et appréciées comme telles : qualité de jeu, tournures des paroles, son) suppose la reprise, au sens nouveau, et la rétrospection (la rétro-audition) qui va avec<sup>8</sup>. Si la chanson folklorique est morte, avec les traditions qui la portaient, la seconde vie de la reprise se fait par appareils interposés, recollections, rééditions.

8. L'œuvre d'Alan Lomax est révélatrice de cela, avec toutes ses ambiguïtés. Il a défendu l'idée d'un folklore au présent, qui continue malgré les changements profonds – observés dès ses premiers collectages en Louisiane en 1933; il a contribué à créer le genre « folk », la reprise de tout un répertoire, avec ses personnalités (Lead Belly, Woody Guthrie), un son, des thèmes particuliers, et les circuits commerciaux que cela suppose. Voir Lomax (2005) et les disques publiés par Rounder.

Sur un air sans parole auquel manque la musique

### ***Mean Black Cat Blues, the Masked Marvel***

« L'appareil enregistreur automatique est désormais instrument parfait, les matériaux vivants à enregistrer ont disparu. Les changements profonds survenus dans l'économie sociale et la vie privée, les vulgarisations diverses, le cinéma, l'écoute de la radio, les voyages multipliés par de multiples moyens de transport, etc., ont transformé usage et usagers, fait taire le plus grand nombre des vieilles chansons et expulsé le surplus hors des traditions orales restantes. Vainement des discophiles en tournée s'inquiètent d'elles auprès de folkloristes locaux, de régionalistes, de félibres, d'autorités provinciales, afin de leur courir sus armés de leurs phonos. » (Coirault, 1953 : 7-8)

Nous ne pensons plus que l'appareil enregistreur d'il y a 60 ans était « parfait » (pas plus que ceux de maintenant), et nous avons une « rétrospection » différente de Coirault. Quand celui-ci recueillait *in situ* les multiples versions d'une chanson folklorique pour les comparer, nous écoutons les « documents » phonographiques comme des morceaux à part entière, où tout de l'interprète est impliqué. Comme si, détaché de la réélaboration folklorique de longue durée, chaque version d'une chanson se détachait elle-même, pouvait être reprise, entièrement refaite par un interprète. Reprise de ce qui est disparu, et qui existe alors autrement – non pas sous forme de « traces », de reliques, mais sous forme d'un morceau-tout; reprise qui s'appuie sur les destructions pour faire réentendre *ça* autrement – *ça*, qui a été entendu une fois ou mille, sur un vieux disque – comme Warren Smith disait à propos de *Black Jack David*.

C'est pourquoi il y a une telle fascination pour l'origine : d'où ça vient? d'où ça sort? Et en même temps une telle difficulté à déterminer *ça*. Car on ne trouve rien en attribuant telle ou telle influence, telle ou telle source/racine; très vite, et logiquement, on se met à parler de ballades venues du fond de l'Irlande, transmises depuis 1000 ans, ou de son et de musique « extraterrestres » (comme il a été dit tant de fois aussi bien à propos d'un obscur chanteur des Appalaches qu'à propos d'Elvis Presley) – en oubliant ce qui se passe à l'écoute, ce qui s'est passé pour des auditeurs, dont les musiciens eux-mêmes. On oublie que ce type est un original, non pas sans origines (les jeux d'appartenance sont interminables), mais dont l'origine est aussi bien un n'importe quoi – n'importe quoi d'époque, n'importe quoi du commerce, « sublimé » en morceau blues ou jazz : « N'importe quel genre de musique peut devenir du jazz si on sait la jouer, la jouer comme il faut. » (Jelly Roll Morton; cité par Comolli et Carles, 1971 : 259)

Emmanuel Chirache suppose que la « personnification » des reprises dans le rock (où tel morceau est identifié à tel type, même si celui-ci n'est pas compositeur – par excellence Elvis) vient *après* la vogue du début de siècle, où ce qui compte est la chanson reprise (fabriquée à Tin Pan Alley), plus que l'interprète (Chirache, 2008 : 43-44). Mais si la reprise a un nouveau sens au *xx<sup>e</sup>* siècle, sens différent qu'aux siècles des chansonniers et des « compositeurs » de ballades, c'est parce que l'interprète et le morceau se (re)créent ensemble, sur un fonds en voie de disparition. La « personnification » ne vient pas après, avec l'apparition du genre rock; elle s'opère d'un seul tenant, par le biais de supports nouveaux, liés à des genres nouveaux (même et surtout quand ils s'intitulent *Old time music*).

Ce qui n'empêche pas d'autres formes de reprise (emprunt, pastiche) de continuer en parallèle. Tosches voyait ainsi un lien de continuité directe entre les compositeurs de ballades du *xviii<sup>e</sup>*, et les compositeurs de Tin Pan Alley : rien de nouveau sous le soleil, que des remplacements; un moyen remplace un autre. Mais il est évident que n'importe qui, même l'interprète « sincère » qui prétend s'inscrire dans une tradition, ou, à l'opposé, le pasticheur professionnel qui s'évertue à singer tous les styles, sans se soucier d'« originalité », sont affectés par le mouvement de la reprise : original qui n'est pas originel, originel qui n'est pas original. Où la « personnification » n'est pas seulement une appropriation individuelle (au sens juridique et psychologique), mais aussi un typage selon son genre, une définition du son, une recreation des morceaux.

« L'originalité » ou la « nouveauté », le frisson spécial qui traverse telle musique, passe par la reprise : un type singulier sans origine désignable. L'originalité passe aussi par toute la « non-originalité » que suppose un genre musical fait d'emprunts, de recollections *a posteriori*. Pour prendre un autre exemple<sup>9</sup>, Robert Johnson avait une foule d'« influences », de Charley Patton à Bing Crosby, du blues le plus « rural », aux ballades de Broadway; il savait pasticher différents

9. Voir Guralnick (2008). Il montre la fascination pour un musicien qui semblait créer de toutes pièces sa musique, paroles/harmonies/phrasés/timbres, tout en reprenant avec virtuosité les styles, les manières, les morceaux, qu'il entendait sur disque, à la radio, en concert. Cette fascination n'est pas seulement le fait d'intellos blancs lancés à la recherche du blues « authentique » : elle est aussi partagée par les contemporains et les compagnons de Johnson, eux-mêmes sujets d'un tel rapport aux chansons et morceaux.

styles de voix et de guitare; il avait un répertoire bien plus vaste que les morceaux blues qu'il a enregistrés : un répertoire de tout et n'importe quoi, ce qui passait à la radio et dans les juke-boxes, les derniers trucs à la mode, et les derniers trucs *old time music*. Il a fait, parmi d'autres, une reprise d'un morceau de Son House, *Preachin' Blues*, lui-même repris à un autre, et qui servira ensuite de base au *Chicago blues*, électrifié, de Muddy Waters. Pour affirmer que cette reprise est un morceau original en soi, il ne suffit pas de dire que c'est du Robert Johnson, et qu'on le reconnaît immédiatement : tautologie. Cela suppose d'avoir une écoute d'après-coup (valable aussi pour les contemporains) où chaque reprise vaut comme morceau original, repris à son tour, au besoin, en utilisant de nouveaux artifices (instruments, prises de son en studio). Où tel musicien est lui-même une créature, un drôle de type, à qui on peut attribuer toutes sortes de pouvoirs, jusqu'aux plus fantasmatiques (à commencer par l'origine de sa musique : d'où vient-elle? du *crossroads*? du diable? du phono?).

Une fois levés l'origine introuvable et le pouvoir du mythe, il reste un fantôme, une errance, et une présence brute : quelque chose qui est peut-être au commencement d'une nouvelle ère, ou à la fin de vieilles choses, mais se tient au milieu, dans cet espace vide dont parle Coirault. Quelques points de lignes effacées. Mouvement de la reprise : original non originel; originel non original. N'importe type.

## Addio

Pour faire un dernier saut comparatif, et dernier passage, voici le Catalogue des Manufactures verbales, passionnant groupe de chanteur(se)s du Sud-Ouest français : *Voix du quotidien et de l'unique* (publié sur le label Modal en 2002). Ce disque est un exemple rare, à ma connaissance, de déclinaison des différentes manières de « faire un morceau » pour les regrouper en un album. On y trouve en effet des extraits du répertoire classique (Mozart) et baroque (Monteverdi); des arrangements de thèmes traditionnels (dits occitans, gascons ou languedociens); des « compositions originales » de chaque membre du groupe; des improvisations/constructions collectives; et une reprise d'un tango de Castillo et Troilo, *Maria*. Le tout est mis en place et mis en son d'une

manière qui emprunte à la musique concrète et à la production « pop » : utilisation d'échantillons radio et phono, superposition de différentes sources, fondus enchaînés, jeu sur la dynamique pour créer effets d'éloignement et de proximité, réverbérations, changements de définition du son. Dans la reprise du tango, il y a un très bel effet de « vieillissement » du son, avec superposition d'enregistrements anciens et de l'enregistrement actuel : l'interprétation sonne comme si elle était d'« époque », ou d'une époque indéterminée, avec des voix un peu lointaines – puis la chanteuse crève la bulle de son, et les voix reviennent, chargées d'un nouvel éclat.

C'est une manière simple et belle de signifier le sens d'une reprise – comme redéfinition du son, nouvel éclat à partir d'un genre commun (présent dans l'oreille de chacun), nouvelle « sortie » des voix, qui trouvent le passage pour résonner autrement. Sur une musique reprise, échantillonnée; ayant sa source dans un fonds de tango, qui est lui-même une création de genre, un hybride commercial/artistique devenu mode international grâce aux disques.

Parmi les autres morceaux (interprétations, réarrangements) cette reprise sonne un peu à part; mais son mouvement se communique au reste. Depuis que les formes de réélaboration collective ont disparu, un arrangement de chant traditionnel sonne comme une reprise originale; et, hors des circuits du « classique », une interprétation de Mozart avec montage sonore peut aussi endosser ce statut. Ainsi, la reprise est un intermédiaire de recreation. Elle opère des raccourcis entre le « chef-d'œuvre » du « grand créateur » et la mélodie chantée issue de réélaboration collective.

C'est par ce passage que sont apparues au xx<sup>e</sup> siècle de nouvelles figures du créateur et de l'œuvre : des créatures semi-anonymes, types singuliers et types de genre, qui viennent hanter chaque « nouveau » genre musical; des morceaux de circonstance, pour consommation locale et immédiate, cependant aptes à durer sur support, et être repris ensuite, ailleurs; des chansons « traditionnelles » séparées de leurs traditions orales, rassemblées de manière hétérogène dans des anthologies. Dont les singularités de style, de timbre, inspirent ensuite des reprises, au-delà de tout courant revivaliste.

Sur un air sans parole auquel manque la musique

## Bibliographie

- CARLES Philippe, COMOLLI Jean-Louis (2000), *Free Jazz Black Power*, Paris, Folio/Gallimard.
- CHIRACHE Emmanuel (2008), *Covers. Une histoire de la reprise dans le rock*, Marseille, Le Mot et le reste.
- COIRAULT Patrice (1953), *Formation de nos chansons folkloriques, t. 1*, Paris, Éditions du Scarabée.
- GUILCHER Jean-Michel (1997), « L'Apport de Patrice Coirault à une recherche d'aujourd'hui », in *Autour de l'œuvre de Patrice Coirault*, Parthenay, FAMDT.
- GUILCHER Yves (1991), « Les Collecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle ont-ils inventé la chanson folklorique? », in *Collecter la mémoire de l'autre*, Parthenay, Geste Éditions (FAMT).
- (1997), « Actualité de Patrice Coirault », in *Autour de l'œuvre de Patrice Coirault*, Parthenay, FAMDT.
- GURALNICK Peter (2008), *À la recherche de Robert Johnson*, Bordeaux, Le Castor Astral.
- (2009), *Feel Like Going Home*, Paris, Payot & Rivages.
- HERZHAFT Gérard (2005), *Americana, Histoire des musiques de l'Amérique du Nord*, Paris, Fayard.
- KIERKEGAARD Søren (1990), *La Reprise*, Paris, Garnier-Flammarion.
- LOMAX Alan (2005), *Selected Writings 1934-1997*, New York, Routledge.
- MACCHIARELLA Ignazio (2007), « Il Canto Necessario », in *Giovanna Marini*, Arles, Actes Sud.
- MARCUS Greil (2001), *La République invisible*, Paris, Denoël.
- MARTIN Julien (2009), « À l'écoute à l'affût de vieilles ondes cabossées », in *Revue & Corrigée*, n° 79, Grenoble, Nota Bene.
- SZENDY Peter (2001), *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit.
- (2008), *Tubes. La Philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit.
- TOSCHES Nick (2000), *Country, Les Racines tordues du rock'n'roll*, Paris, Allia.
- (2003), *Blackface*, Paris, Allia.
- WEBER Eugen (1983), *La Fin des terroirs*, Paris, Fayard.